

Dominique Allard présente Charles Stankieveh

Dominique Allard

Numéro 257, été 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83619ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Allard, D. (2016). Dominique Allard présente Charles Stankieveh. *Spirale*, (257), 15–26.

CHARLES STANKIEVECH

Ultime frontière

Par Dominique Allard

Pages 15-17 :
The Soniferous Æther of The Land Beyond
The Land Beyond, 2013.
Installation : film 35mm avec son Dolby
(images extraites du film)².

« Ces crêtes reculées sont de façon sûre
l'avant-poste d'une colonie d'une effrayante
espèce cosmique [...] »

Paysage lunaire. Étendue à perte de vue.
Infrastructures et dispositifs mécaniques
abandonnés. Absence humaine. Débris
d'avion. Nuit permanente percée par une
voûte céleste ostensible. Pulsations sonores
potentiellement codées. Fait ou fiction ?
Désastre passé ou à venir ? Ces images sont
celles que capte l'artiste canadien Charles
Stankiech pour son installation vidéo *The*
Soniferous Æther of The Land Beyond The
Land Beyond (2013), réalisée à la station Alert
des Forces canadiennes dans le cadre d'une
résidence d'artiste en 2011.

Situé au Nunavut, à l'extrême nord de l'île
Ellesmere, l'île la plus au nord de l'archipel
arctique (82° 29' 57" de latitude N.), Alert
constitue le point géographique habité en
permanence le plus septentrional du monde.
Ce lieu que les Inuits nommaient « *the*
land beyond the land of the people » est,
depuis les années 1950, un lieu de recherche
scientifique et de stratégie militaire. D'abord
établi comme station météorologique, Alert
est transformé en avant-poste militaire aux
fins de surveillance électromagnétique
dans le contexte de la guerre froide en 1957.
Sa proximité avec l'ex-URSS et ses périodes
de nuit permanente font de la base un
lieu idéal pour l'observation clandestine et
l'interception des communications soviétiques.



Avant-postes et systèmes de préalerte : une trilogie

Captées en noir et blanc sur une pellicule 35mm, les images de la vidéo montrent, au moyen de travellings entrecoupés par une lumière pulsée, l'environnement extérieur et intérieur de la station militaire (en apparence abandonnée) dans son cadre isolé, éloigné, à la frontière de l'océan Arctique, lieu de convergence des pays riverains de l'anneau circumpolaire. S'appropriant les codes cinématographiques de la science-fiction, Stankiech crée une atmosphère à la fois glauque et mélancolique – on pense à *2001 : l'Odyssée de l'espace* (1968), de Stanley Kubrick, et à *Stalker* (1979), d'Andreï Tarkovski – évoquant une « société de contrôle » dissimulée, voire invisible, dans l'immensité et la sublimité du paysage nordique. Or, la bande sonore de l'installation, composée par l'artiste qui juxtapose des signaux de transmissions radio à des fragments d'enregistrements des *Variations Goldberg* de Bach interprétées par Glenn Gould, annonce toujours la présence d'une menace, celle, pourrions-nous penser, de la répétition des événements. Outre la vidéo, l'œuvre comprend des photographies, des documents d'archives et des artefacts des années 1950 récupérés sur le site qui rendent concrète la trace de l'humain sans que sa présence puisse être vérifiée.

Ce projet montre de manière exemplaire les motifs récurrents dans l'œuvre de Charles Stankiech, lequel entrelace l'idée de frontière à celle du paysage sublime et de l'architecture rétrofuturiste militaire. Ce projet est le second d'une trilogie réalisée entre 2009 et 2015 dans laquelle l'artiste, qui s'est particulièrement intéressé dans les dernières années à la surveillance technologique du *xx^e* siècle, investit des infrastructures militaires secrètes et ce qu'elles révèlent de l'histoire géopolitique et des idéologies alors prégnantes. L'Extrême-Nord s'avère un territoire fécond à cet effet : non seulement ses frontières sont constamment renégociées pour des raisons écologiques, culturelles, scientifiques, économiques et politiques – on pense à l'enjeu toujours prégnant des revendications territoriales entre la Couronne et les peuples autochtones –, mais peu de zones géographiques sont à ce point marquées par une présence militaire. Celle-ci se manifeste par l'édification d'infrastructures, dont l'établissement d'avant-postes où ont lieu des expérimentations scientifiques et des exercices militaires. Ces derniers ayant recours à des technologies avancées souvent confidentielles, la région polaire a également adopté un caractère fantastique dans l'imaginaire collectif. Les recherches de l'artiste en recensent quelques exemples : les stations radars Alert et DEW, les tests de missiles et d'explosions nucléaires en



haute altitude (HANE), l'Initiative de défense stratégique en stratosphère (également connue sous le nom de Guerre des étoiles), le programme HAARP (*High Frequency Active Auroral Research Project*), les patrouilles de sous-marins nucléaires capables de faire surface à travers une banquise, les drones télécommandés explorant le fond de la mer. L'Arctique demeure, pour la grande majorité, un mystère.

L'approche artistique de Stankieveh emprunte à la démarche de l'explorateur, de l'archéologue, de l'historien et de l'archiviste – en écho à la méthode de W.G. Sebald, il déchiffre les traces que révèle l'espace géographique pour en dévoiler les réseaux de signification. Joignant l'enquête de terrain à la recherche extensive sur l'histoire du site et sa contextualisation actuelle, il réalise des projets à multiples strates, ramifications et croisements d'histoires et de sens. Ces « *fieldworks* », comme il les nomme, se déploient en *constellation* : à la fois visuelles et sonores, littéraires et discursives, historiques et actuelles, ces résonances

diverses permettent de retracer et de réinterpréter, à la lumière du présent, l'objet historique investigué. Cette approche qui n'est pas sans faire écho à la tâche de l'historien matérialiste telle que l'a définie Walter Benjamin dans ses thèses *Sur le concept d'histoire* (1940) – cet historien doit se pencher sur les « *objets-monades* » –, brouille la distinction entre l'œuvre et l'exposition, mais également entre la production de l'œuvre et la recherche qui la sous-tend.

Comme *The Soniferous Æther*, la première œuvre de la trilogie, intitulée *The DEW Project* (2009), traite des systèmes de préalerte (*Early Warning Systems*) érigés au *xx^e* siècle : l'œuvre multimédia s'inspire du réseau de stations radars militaires américano-canadien *Distant Early Warning Line*, qui devait aussi avoir pour fonction de détecter toute tentative d'intrusion soviétique – toutefois, peu après son achèvement en 1957, la ligne se révéla inefficace contre les nouvelles armes à longue portée. Installée au confluent gelé de la rivière Klondike et du fleuve Yukon, l'installation sculpturale de Stankieveh



The DEW Project, 2009.
Enregistrement électromagnétique.
Système d'alerte du Nord,
océan Arctique.
Photo : F. Jamison et C. Stankieveh.



The DEW Project, 2009.
Vue de l'installation,
Yukon, Canada.

reproduit un dôme géodésique, tel qu'imaginé par R. Buckminster Fuller (concepteur des radômes servant à protéger les radars dans l'Arctique), qui simule les couleurs des aurores boréales par un système de lumières intégrées et capte les sons de l'écoulement de la rivière et de la glace fondante au moyen de microphones. Les trames sonores diffusées en temps réel via la radio et l'internet pendant la durée du projet sont après coup archivées en ligne avec un complément documentaire sur l'historique de la ligne DEW et du projet de l'artiste. En réinvestissant le dôme, Stankievech met sous la loupe cet archétype de la communication en réseau dont l'ingénierie annonce le programme ARPANET – l'Agence de recherche sur les projets en réseau (*network*) à la base du système décentralisé de transfert des données internet. En ce sens, le dôme symbolise pour l'artiste une des grandes transformations de la guerre moderne qui, au cours du *xx*^e siècle, passera du conflit direct (et visible) sur un front commun, au combat électromagnétique (et invisible) contemporain qui a lieu par l'entremise de réseaux interconnectés. Faisant écho aux propos de Marshall McLuhan, qui explique dans *Canada : The Borderline Case* (1967) qu'« une frontière n'est pas une connexion, mais un intervalle de résonance », l'artiste souligne l'importance d'observer les frontières afin d'interroger le rôle essentiel que jouent les technologies de la communication dans la détermination des idéologies passées et actuelles.

Monument as Ruin (2015) conclut la recherche tripartite de l'artiste sur les avant-postes technologiques à partir de laquelle il aura retracé trois grands paradigmes des systèmes de préalerte. Le plus récent, qu'il explore dans *The Soniferous Æther* et *The DEW Project*, est celui du réseau de communication électromagnétique. *Monument as Ruin*, pour sa part, met en lumière les deux paradigmes antérieurs de ces systèmes de détection rapide, soit le sonore : les miroirs acoustiques paraboliques en béton le long des côtes du Kent et du Yorkshire développés par les Britanniques pendant la Première Guerre mondiale, et le visuel : les bunkers allemands déployés sur la côte nord-européenne de l'Atlantique durant la Seconde. L'installation rhizomatique de Stankievech est composée de photographies de ces ruines militaires, de trois sculptures-répliques des bunkers de petites dimensions en béton, d'un feuillet de citations tirées de sources diverses telles que Friedrich Schlegel et Robert Smithson, et d'autres objets hétéroclites (dont le catalogue de l'exposition *Science Fiction* commissariée par Harald Szeemann en 1967 et des fragments de météorites qui, par leurs formes, rappellent les bunkers). Une seconde installation, *The Second Coming* (2015), simule l'expérience du miroir sonore entre une réplique de grande dimension des coupoles et la musique du saxophoniste Colin Stetson.



Pages 20-21 :
Monument as Ruin, 2015.
 Vues de l'installation au Agnes Etherington
 Art Centre, Kingston.
 Photos : Studio Stankievech
 et Agnes Etherington Art Centre.

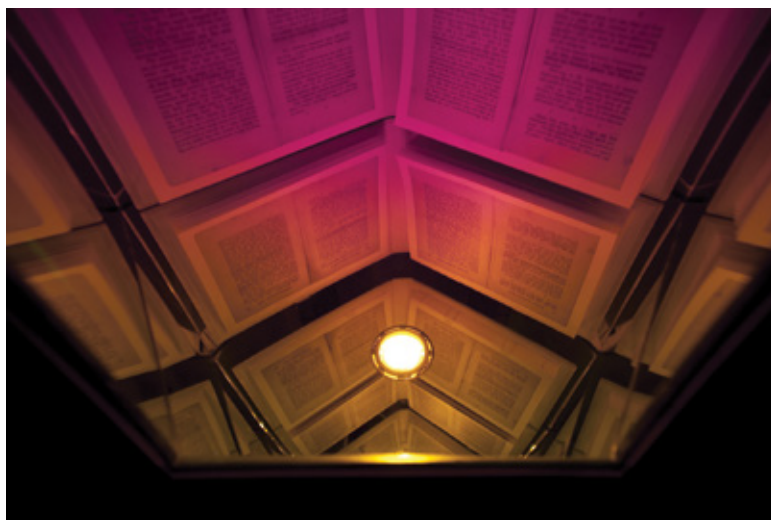




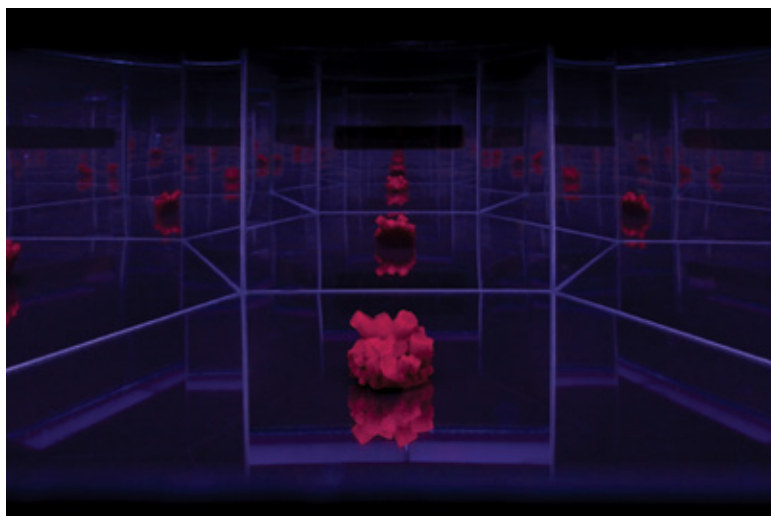
La sculpture parabolique qui est placée face à une vidéo montrant des images des *blockhaus* du mur de l'Atlantique annonce la gravité des événements desquels s'inspire l'œuvre. Pour Paul Virilio, ces monolithes aux allures futuristes témoignent du passage de la deuxième à la troisième dimension de la guerre qu'entraîne la conquête du ciel et des fonds marins par les forces aériennes et navales. Telle que discutée dans *Bunker archéologie* (1975), sur lequel s'appuie le travail de Stankievich, l'obsolescence quasi instantanée de ces architectures renseigne moins sur l'adversaire d'hier qu'elle n'annonce la forme que prendra la guerre d'aujourd'hui et de demain : atmosphérique, totale, invisible. Or, c'est aussi la correspondance topologique entre ces deux structures que veut mettre de l'avant l'artiste : ces constructions autonomes sont pensées en termes de centralité. La structure des coupoles est créée afin d'amplifier le son en un point focal de leur surface, tandis que l'intégrité structurelle des bunkers est conçue en fonction de leur centre de gravité (la fondation étant éliminée pour favoriser leur adaptation en cas de mouvement de terrain). Entre le point focal autour duquel sont imaginées ces architectures et le réseau sur lequel se fondent les stations radars de l'Arctique, les ruines de ces monuments témoignent de la transformation des enjeux technomilitaires au XX^e siècle. Selon les mots de l'artiste, que je traduis ici, elles « *révèlent la transformation de l'idéologie sociale qui est passée d'un centre moderniste à une décentralisation contemporaine* ».

LOVELAND

La relation entre les connaissances objective et subjective d'un territoire lointain ou inconnu permet aussi à l'artiste d'aborder l'imaginaire contemporain que génère la notion de frontière géographique. À la fois fondatrice et arbitraire, la frontière est le terrain de manœuvres *invisibles* des pouvoirs dominants. L'œuvre *LOVELAND* (2011) le montre de manière éloquent. Le point de départ de cette installation présentée dans une pièce entièrement blanche est une vidéo montrant un paysage arctique dans lequel on voit progressivement apparaître, à l'horizon, de la fumée pourpre échappée d'une grenade militaire. Ce nuage atmosphérique coloré soufflé vers l'objectif de la caméra jusqu'à saturation de l'image – après quoi la fumée se dissipe, révélant à nouveau le paysage nordique comme son point d'origine – semble présenter une expérience sublime du paysage. Réinterprétant l'œuvre *LOVELAND* (1968) de l'artiste du *color-field* Jules Olitski au moyen d'une arme militaire, cette représentation du paysage a justement pour effet de montrer « *l'écran de fumée* », selon les mots de l'artiste, qui dissimule la réalité des régions nordiques : la valeur géostratégique du Nord dans le contexte actuel des changements climatiques y est sans équivoque. La fonte de la calotte glaciaire ouvre le passage Nord-Ouest et rend disponibles de nouvelles voies de commerce maritime ainsi qu'une position militaire stratégique, ce qui renouvelle les tensions entre les pays impliqués dans l'Arctique lors de la guerre froide, cette fois dans le contexte que plusieurs nomment déjà celui de la « guerre chaude ».



LOVELAND, 2011.
 Installation : vitrine-miroir vue de l'intérieur avec édition spéciale du livre
The Purple Cloud (1901), de M.P. Shiel, derrière un verre dichroïque.
 Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.



LOVELAND, 2011.
 Installation : vitrine-miroir vue de l'intérieur avec une émeraude Chatham
 fluorescente sous une lumière ultraviolette.
 Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal, 2011.



HOMELAND SECURITY

*HOMELAND SECURITY
(It's hard to find
a good lamp), 2012.
Fieldwork.*

Une dialectique similaire peut être observée dans les zones de transit, que nous pouvons réfléchir avec Michel Foucault et Marc Augé en termes d'hétérotopies ou de non-lieux. La bordure frontalière entre le Mexique et les États-Unis est le point de départ de l'installation *HOMELAND SECURITY (It's hard to find a good lamp)*, que l'artiste a réalisée en 2012 dans le cadre d'une résidence à Marfa, au Texas. Comme le rappelle Stankieveh, on connaît cette ville pour deux raisons principales : d'un côté, l'artiste minimaliste Donald Judd s'est établi à Marfa dans les années 1970 et y a réalisé son projet à long terme, la Fondation Chinati. De l'autre, la ville a connu une longue histoire de sécurité militaire, de l'implantation d'une base qui sera active de 1910 (au moment de la Révolution mexicaine) à la fin de la Deuxième Guerre mondiale à la guerre actuelle contre le terrorisme et contre le narcotrafic à la frontière de l'état de Chihuahua, au Mexique. L'installation est composée de 36 lampes électriques ultraviolettes « anti-insectes » qui sont suspendues suivant le motif d'une

grille. L'artiste souligne les symboliques antithétiques que suggère cette forme : non seulement la grille fait référence à l'histoire de l'exploration et au système de navigation selon la latitude et la longitude délimitées par un centre colonial (Greenwich), mais elle adopte aussi un usage systémique dans les stratégies militaires tout en constituant un élément formel fondamental de l'art minimal. L'idée de la frontière est d'autant plus paradoxale : le concept de « *homeland* », véritable sanctuarisation du territoire qui émerge au lendemain du 11 septembre 2001 et que l'on observe dans le renforcement des moyens de surveillance de la frontière (drones, détecteurs, patrouilles et construction progressive d'un mur), associe la question de l'immigration à celle de la sécurité du territoire. C'est précisément cet impératif politique sécuritaire-militaire rendu visible par diverses actions qui, selon Stankieveh, agit comme symptôme d'un autre impératif, celui-là camouflé derrière des signes matériels et qui répond plutôt au contrôle de la culture et du territoire.



Les enquêtes de terrain de Charles Stankieveh permettent d'explorer les manifestations d'un pouvoir militaire ubiquitaire qui tire notamment sa force de son invisibilité et du pouvoir de l'imaginaire collectif. En réévaluant le contexte d'émergence de ces dispositifs tournés vers le futur (comme la science-fiction et les utopies modernes), c'est à travers l'échec de leur projet que l'artiste les appréhende ici. De cette tension temporelle qui traverse l'œuvre de Stankieveh, on retiendra la possibilité de saisir les divergences entre le futur anticipé et le présent advenu.

Ghost Rockets World Tour : Space Oddity, 2009.
Vidéo HD, son stéréo avec amplificateurs de guitare, 5 min. (image extraite de la vidéo).

¹ Howard Phillips Lovecraft, *Chuchotements dans la nuit*, trad. F. Bon, Tiers Livre Éditeur, 2014 [1930], 81 p.

² Toutes les images présentées ici sont réalisées par Charles Stankieveh et autorisées par le Studio Stankieveh, à moins d'indication contraire.